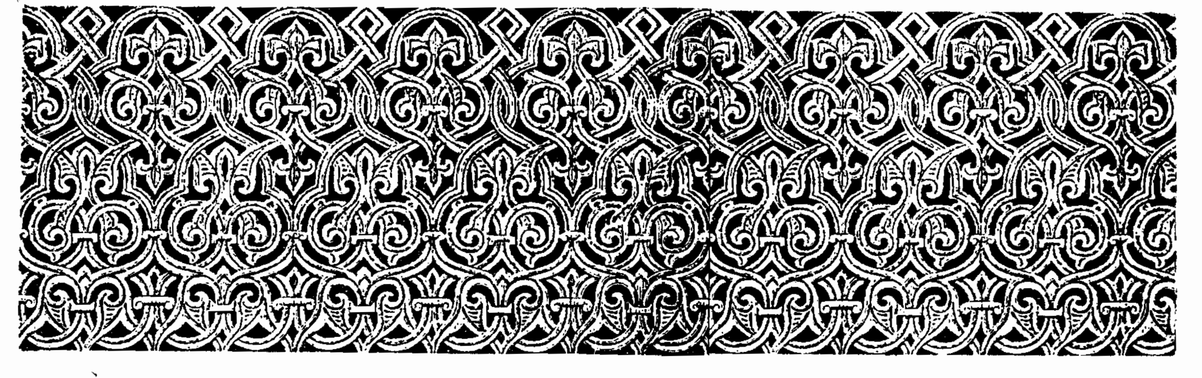
الدكتور عاطف جودة

تراث الأدب الصوفى





رأى بعض النقاد فى الأدب الصوفى نتاجا غثا يفتقر الى مقومات التعبير الفنى ، وعده بعضهم شيئا لا يمت بصلة الى التجربة الانسانية بسبب ما فيه من جنوح ميتافيزيقى . وتحتم هـذه الاعتبارات التى أخذت شكل أحكام تعميمية عاجلة بيان أن هذا الأدب يحفل قدر غير قليل منه بمقومات الابداع الفنى ، وأن مضمونه ليس فى كل الأحوال مفارقا ، إذ يظفر الدارس فيه بالتعبير عن تجارب وأحوال ذاتية .

ونود قبل أن نعالج فى هـذا البحث منجزات ذلك الأدب أن نعرض لنشأة الفن فى تربة الدين ، وأن نتعرف ما بين التجربة الفنية والتجربة الصوفية من تماثل . أما أن الدين قد احتضن منذ عهد بعيد ما أنجزه الانسان من أشكال ثقافية فأمر لا يحتاج الى مزيد برهان ، والتساؤل عن هذه النشأة يتصل من قريب بتراث الأدب الصوفى باعتباره غير منبت عن التجربة الدينية .

ولكن ما مغزى أن ينشأ الفن ، وهو شكل من أشكال الثقافة ، فى أحضان الدين ؟ يفترض عند الاجابة عن هذا السؤال أن نتعرف أنطولوجيا الثقـافة القديمة من حيث تبدو مختلفة عن التركيب الانطولوجى للانسان المعاصر . لقد تشبثت الانطولوجيـا القديمة

● تراث الأدب الصوفى

بالقدسي ، ذلك الحى المحمل بالمعنى والسارى فى ظواهر الكون ، نشبئا لم ينأت معه ابعاد الجانب الالهى ونفيه وحله كما فعلت الانطولوجيا المعاصرة فى بعض المذاهب والتيارات • وظل الانسان وفيا لهذا المظهر الالهى فى مراحل التطور الثلاث التى تشمل تعدد الآلهة والايمان بالاله الواحد ثم مرحلة التجريد الميتافيزيقى لأفكار وتصورات ثيولوجية

وبلغت الصلة بين الفن والدين أوجها فى آداب العصر الوسيط، سواء فيما أبدع الآدباء أو فيما حاكوا من نماذج الأدب اليونانى • وما لبثت هذه الصلة أن تراخت عندما صدعتهما أزمات الشعور الإنسانى بظهور الثورة الرومانتيكية التى اتجهت بالفنون والآداب صوب هموم انسانية خالصة ، تمثلت فى التمرد الدينى ، وفى الشغف بالحرية التلقائية ، وازداد هذا التيار اندفاعا ليعبر عن بزوغ أزمات جديدة فى وعى الانسان •

وينتمى تراث الأدب الصوفى بعد أن بلغ درجة النضج فى الشكل وفى المضمون الى العصر الوسيط ومن ثم أشرب الطابع العام لذلك العصر ، وهو ما لا نخطئه فى الادبين الأوربى والعربى ابان تلك المرحلة التاريخيه • وتؤكد هذه الحقيقة بعدا تاريخيا لا نقصد به تصنيف الأحداث والوقائع فى اطار السابق واللاحق ، وانما نهدف من وراء تأكيد هذا البعد أن لكل قطاع من التاريخ زمانية تجاوز الترتيب والتسلسل ، الى هموم وازمات خاصة بالوعى الذى يعايش مرحلة من هذه المراحل فلكل مرحلة روحها وبناؤها وايقاعها الزمانى، وقد ينهار هذا البناء ليفسح مجالا لبناء جديد ، وقد يبقى من البناء المتصدع ما يمتد فى نسيج طور تاريخى لاحق• واذا كنا نلاحظ بعض الفروق بين ثقافتين متعاصرتين ، فان وراء هذا التمايز روحا واحدة دعت كارل ياسبر K. Jaspers الى ما وصفه بالحقبة المحورية فى التاريخ ، وهى التى ظهرت فيها الثقافات العليا فى مدد من الزمان متقاربة ، وسط مساحة جغرافية واسعة ومتباعدة ، وتمتد هذه الحقبة من القرن الثامن الى الرابع قبل الميلاد ، وفيها تشهد فجر الفلسفة والوعى الجمالى فى اليونان وحركات الاصلاح الدينى التى قام بها الأنبياء فى فلسطين وفارس وانبثاق الثورات الدينية فى الهند والصين (١) •

ان الحديث عن مدارج أو محاور تاريخية يفضى الى تصور أن المحور التاريخى ينظم حركة الشعور الفردى من حيث تبدو موجهة بشعور عام ، مما يجعل لكل مدرج قصدا مميزا يتكشف فى منجزاته الثقافية ويحيلنا هذا التصور على تراث الأدب الصوفى بوصفه بضعة حية من ثقافة العصر الوسيط فى الشرق والغرب على سواء • وقد كانت هذه الثقافة موجهة بقصد ميتافيزيقى وهموم روحية وازمات دينية نتعرف عليها فى فنون ذلك العصر وآدابه ومذاهبه الفلسفية ، وهى هموم وازمات امتدت حتى عصر النهضة • وفى تلك المرحلة من التاريخ تنتظم فكرة المحور منجزات فنية وفلسفيه موجهة بقصد دينى ، نتعرف عليه فى الكوميديا الالهية لدانته ، وفى قصة المعراج ، وفى رسالة الغفران وتدور هذه الاعمال الأدبية على التصورات الأخروية والعوالم غير المنظورة • واننا لنظفر بهذا القصد كذلك فى فنون التصوير والنحت فى أوربا • ولعل تمثال موسى وصورة مريم البتول ولوحة المسيح وتلاميذه ، والزخارف الاسلامية وفن الخط العربى الذى اتخذ من آيات القرآن وحدات تكوينية ، مما يقرب التصور الخاص بالقصد الفردى الذى يتحرك فى اطار قصد عام• وكان مما شغل الوعى التاريخى لهذه المرحلة تأسيس البراهين الكوزمولجية والأنطولوجية على وجود الله ، تلك التى نظفر بها لدى توما الأكوينى وأنسلم واسبينوزا ، ولدى متكلمى المسلمين وفلاسفتهم ذوى النزعات الجدلية وقد شغل الفكر الدينى والفلسفى آنذاك بالتقريب بين الفلسفة والوحى ، والملاءمة بين النوس واللوجوس ، مفهوما بوصفة الكلمة الالهية •

ونلاحظ فيما يتعلق بالصلة بين التجربة الفنية والتجربة الدينية ، تماثلا يتيح ضربا من تبادل الأدوار بينهما • ومن أوجه هذا التماثل ارساء معرفة حدسية intuitide cognition تكشف وتدمج وتجاوز الفوارق الدقيقة والحدود القاطعة •

والتجربة الصوفية والتجربة الفنية لا ينتميان لنسقين مختلفين تماما ، ففى كليهما انخراط فى الوعى الذاتى الذى لا يفتأ آخذا فى التمدد والنمو والاتساع ، وفيهما نبذ للمألوف والمعتاد. وانتشال النفس من الانغماس فى الابتذال ، وتركيز الوعى وحفظه من أن ينزلق فى الفراغ والبطالة • ويهدى هذا كله الى الاتفاق مع كولن ولسون فى تقرير ما بين التصوف والشعر باعتباره شكلا فنيا من وشائج تحيل على العاطفة والوجدان ، وتتمثل فى انطوائهما على ازاحة

النفايات التى تميل الى التراكم حين نسمح للوعى أن يظل سلبيا مدة أطول مما ينبغى (٢) .

ومما يجمع بين التصوف والشعر ، انهما يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور. ويتضامان فى نسيج متلاحم بحيث يئول الشعور الى فكر وينقلب الفكر الى شعور . وبعبارة أخرى نقول : اننا فى التصوف وفى الفن على سواء نشعر بأفكارنا ونفكر بمشاعرنا . والفكر على هذا النحو مصطبغ بالشخصى والذاتى ، على نقيض الفكر فى الاتجاهات الوضعية التجريبية ، لأنه فكر موضوعى ولا شخصى .

ويعد الخيال علاقة جامعة بين التجربةالصوفية والتجربة الشعرية ، اذ فيهما يسيطر الخيال من حيث هو وسيط وعامل ادماج ، وسيط بين الحس والفهم ، وادماج من شأنه أن يدخل كثرة المظاهر فى مركب واحد . والخيال على هذا النحو يحل مادته ليعيد تنظيمها بواسطة مبادىء روحية، ويهيب بلغة حدسية فى التصوف وفى الشعر ، منفتحة على اللانهائى . ان منطق الخيال ليكشف عن نفسه فى التجربتين على نحو ابداعى يتمثل فى تنظيم التجربة وتحقيق الوحدة التى تنتظمها وتبلغ هذه الوحدة أفقها الأعلى فى لحظات نادرة ، وربما التقى الشاعر الصوفى والصوفى الشاعر على صعيد وحدة أخرى تطمح الى رؤية الكلى على نحو يتعذر معه الرد الى برهان منطقى . وكثيرا ما وصف كبار الشعراء والصوفية ومضشعورهم بهذه الوحدة ، واستضاءة وعيهم بها فى لحظات نادرة .

ومما يدل على احتفاء الصوفية بالخيال فى نتاجهم الادبى وفى تأملاتهم ومذهبهم العرفانى ، حديث محى الدين بن عربى عما سماه علم الخيال Science of Imagination بوصفه أحد علوم المعرفة ، واعتباره الخيال صاحب الاكسير الذى تحمله على المعنى فيجسده فى أى صورة شاء (١) ويذكرنا هذا الوصف بمصطلح الكيمياء العقلية mental chemistry ذلك الذى أطلق على الخيال ابان ازدهار النزعة الترابطية فى أوربا فى القرن الثامن عشر (٤) .

ان المعرفة التى يقدمها الخيال فى التجربة الصوفيه ، سواء تحولت الى تأمل خالص أو ابداع فنى ، تحيل على سياق ابداعى لم ترفض معه النظرية الثيوصوفية القول بأن العالم كله تجليات فى الخيال الالهى المرموز اليه عند ابن عربى بالعماء وبالنفس الرحمانى من حيث هو واسطة بين الماهية الالهية الغيبية Divine essentia abscondition وبين العالم بحسبانه تجليا للأشكال المتكثرة (٥)

ويثير هذا السياق من البحث تساؤلا عن الفرق بين تجربة شعرية ذات بعد صوفى وتجربة صوفية ذات بعد شعرى ، ذلك أنه تساؤل ضرورى تحدد الاجابة عنه طبيعة الأدب الصوفى . وقد تعنى جوهريةطرف فى تبين الفرق عرضيةالطرفالآخر

ولكن الام تئول هذه العرضية ؟ أليس فى هذا التساؤل ما يردنا الى الاعتقاد فى ان الفروق المفترضة قد تبدو فى بعض الاحيان فارغة ومصطنعة ، بخاصه اذا تشبثنا بمقتضيات الوحدة بين التعبير والتصور ؟

فلنقل اذن ان نقطة الانطلاق فى الأدب الصوفى هو التصوف ذاته،مفهوما بوصفه موقفا من الوجود بشكل عام ، ينحل فى هذا الأدب الى تعبير فنى له مقوماته ومقتضياته . ان الشعر فى جوهره بنية لغويه ذات تشكيل استطيقى ، نميط الحجاب عن الوجود والموجود فى جملته بواسطة معرفةكشفية تتنامى فى سلسلة متصلة من الحدوس ، انالشعر بنيه لغويه توحد بين لغتين ، جزئية محلية تصوغ بها الجماعة التى ينتمى اليها الشاعر تراثها الثقافى ، وعالمية عالية على الفصائل اللغوية ، يرسلها العلو بوصفه مطلق الوجود من حيث هو حقيقة حاضرة فى كل مكان . ويلتقط الشاعر هذه اللغة التى تحمل طابع الشفرة لتحور عنده الى ارسال جديد (٦) .

وهكذا نجد أنفسنا فى الادب الصوفى بازاء الوحدة بين التعبير والموقف . ذلك أن الأدب تعبير والتصوف موقف . وعلى هذا النحو تبدو التجربة الصوفية فى بعدها الشعرى انطلاقا من الموقف بكل ما فيه من خصائص ومقومات صوب التعبير الفنى عن المحور الجوهرى فى التصوف كما يتمثل فى حضور العلو المتكشف فى الطابع التاريخى الفريد للحظة ، سواء تكشف على نحو روحى أو آخر مادى . وعند هذا المستوى يلتقى الصوفى الشاعر والشاعر الصوفى ، ويتجهان الى التعبير عما أثار فيهما فى ابان لحظة من لحظات الوعى دهشة كشفت لكليهما الحجاب عن حقيقة هذا العلو الحاضر .

وتشير الدراسة التاريخية الى أن الأدب الصوفى تأخر طور نضجه واكتماله حتى القرن الثالث الهجرى وما بعده ، ذلك أن الصوفية لم يشغلهم فى القرنين الأولوالثانى التعبير الفنى عن تجاربهم بقدر ما شغلهم المصطلح اللفظى الذى يدلون به على أحوال ومقامات وأذواق ، ووضع القواعد السلوكية التى تحقق للصوفى درجة الكمال الروحى .

وسوف يقتصر البحث على معالجة هذا الأدب فى شكله الشعرى ، وبخاصه الغزليات والخمريات ووصف الطبيعة .

أما شعر الغزل فنتبين فيه كيف تأتى للصوفية رد المرأة بوصفها مضمون هذا الشعر الى أصلها النموذجى فى اللاشعور الجماعى ، وهو رد ما كان لينشأ الا عن تحول فى الموقف وفى الشعور . والشعور فىهذه البنية علاقاتبين الشاعر والأنثى من جهة ، وبين الأنثى والكلى من جهة أخرى ، بوصف المرأة تجليا استطيقيا فى متوالية تجلياته أشرب طبيعة الهية مبدعه . وهكذا يئول نظام العلاقات الى تركيب ثلاثى يضم الله والمرأة

والشاعر . وفى هذه البنية القابلة للتبادل تتجدد الرابطة ، فالله رابطة بين المرأة والشاعر ، والمرأة رابطة بين الله والشاعر ، والشاعر رابطة بين الله والمرأة .

ويؤذن هذا التبادل الدورى للعلاقات بأن شعر الغزل الصوفى يفقد قميته الفنية ودلالته الرمزية فى كل دراسة تتجه الى العزل والتفكيك ، وذلك أن السياق الرمزى للأنثى يختفى كلما تخلخلت هذه الروابط ، وكلما أمعنا فى المباعدة بين المرأة وأصلها النموذجى الجماعى . ان الشاعر الصوفى لينفخ من روحه فى المرأة فاذا هى فى غـزله رمز الحكمة والحب ، واذا جمالها رمز على جمال أكثر كلية وديمومة ، يعاينه الشاعر فى المظهر الحسى العيانى ، ويبصر به فى رؤية وجدانية مشبوبة .

ان الدارس ليظفر ببواكير هذا الغزل فى طائفة من أشعار العذريين فى القرن الهجرى الاول ،ممن عرفوا بالزهاد الأتقياء من امثال عبد الرحمن بن أبى عمار الشهير بالقس ، وعروة بن اذينة،ويحيى ابن مالك ، ويتيح ظهور هذه الطبقة امكانية المقارنة بين مسلكهم ومسـلك العذريين من الشعراء (٧) وتقوم امكانية هذه المقارنة على ما بين العفـة فى الحب ومسلك الزهد من تشابه ، فالعاشق المتعفف يضرب حول نفسه سـياجا من الكف والتحريم الجنسى ، والزاهد يعالج غريزة الاقتناء والتمسك بموقف ينطوى على نبذ وحرمان ،وكلاهما يكشف عن علاقة متوترة بين ما يرغب فيـه ومـا يخشاه ، وعن وضع مقاومة لما يستهوى ويغوى .

وقد تم للصوفية فى القرنين الثانى والثـالث اختراع الجوانب الصوفية فى شخصية قيس ،كما تتمثل فى الجنون وتوهج العاطفة والاستغراق فى الحب والذهول ، وصارت عبارته « أنا ليـلى » تعبيرا رمزيا عند أبى منصور الحلاج ، وأدخـل الصوفية فى أخبار المجنون ما يدل على رهف حسه ورقة شعوره ، وأصبحت شخصية قيس قالبـا مرنا للصوفية فى أشعارهم وقصصهم ، وانتقلت على هـذا النحو من الأدب العـربى الى الأدب الفارسى (٨) .

ومن بين الدارسـين يذهب هانزشيدر الى أن الأدب الفارسى كان أسبق من الادب العـربى فى احداث هذا التأليف التركيبى بين الشعـر الدينى والشعر الدنيوى ، بين الحب السماوى والحـب الأرضى ، او بتعبير يتصل بتاريخ الأسـاليب استخدام الاسلوب المكتمل التكوين للشعر الغرامى فى التعبير عن الحب الالهى . وزعم شـيدر أن المؤسس الحقيقى لهذا الأسلوب هو شـيخ خراسان أبو سعيد بن أبى الخير المتوفى سـنة ٤٤٠ هـ / ١٠٤٨ م ، وأن العطار قد نمى هـذا الأسلوب الجديد حتى صار ثروة مشتركة بين كل الشعراء الناطقين بالفارسية (٩)

وفى ضوء ما ذهب اليه الدكتور غنيمى هـلال يمكن أن نطمئن الى أن شيدر لم يتحر الدقـة التاريخية . ومـا يؤكد ان الادب العـربى كان أسبق من الأدب الفارسى فى التعبير عن الجانب الالهى من التجربة الصوفية بثروة لغوية موروثة عن الغزل العذرى ، طائفة من الأشعار المنسوبة الى أبى القاسم الجنيد وأبى بكر الشبلى وأبى منصور الحلاج وأبى العبـاس احمد بن سـهل ابن عطاء . ولدى أولئك وغيرهم ظهـرت بواكير الغزل الصوفى الذى أهاب الشعراء فيه بأنمـاط مستقرة من أساليب الغزل العـذرى فى طبيعته الرومانسية ، وأخذ هذا الضرب من الشعر ينمو ، وامتزج فى مراحل تالية بأساليب وأنمـاط ألم الصوفية بها من شعر الغزل الصريح .

ويذهب أسـين بلاثيوس الى أن الغزليـات الصوفية الصريحة فى مستواهـا الرمزى لهـا ما يناظرها فى المسيحية والافلاطونية المحدثة من حيث صدورهما عن نشـيد الانشاد الذى فسر رمزيا فى عصر آباء الكنيسة .ويذكر ديونسيوس الأريوفاغى أناشـيد شهوانية منسـوبة الى هويورتيوس . وخلال العصور الوسطى كلها كتب الصوفية من أمثال سان برنار وجرسون رسائل فى الحب صيغت فى عبارات شهوانية شـائكة ، وصور حسية ترمز الى نار الحب الالهى للنفـوس الكاملة (١٠) .

ان الانسان يكاد يطمئن الى أن المرأة فى تـراث الثقافة الانسانية تكافىء معادلا رمزيا لموضـوع ذى طبيعة محسوسة ، ارتفع فى الوعى الانسانى الى درجة من القداسـة . وتؤكد الدراسـة السيميولوجية هـذه الحقيقة متمثلة فى الربات الأسطوريات من أمثال ايزيس وعشتار وأفروديت وفينوس ونناح التى عدت فى أشور وبابل ملكة الآلهة الرفيعة القدر ، وفى الاسرار الهرمسيـة التى نصت على أن تزاوج الذكر والانثى يتولد منه حجر الفلاسفة ، وفى اعتقاد الجاهليين أن الملائكة بنات الله ، وعن هذا المظهر الالهى فى الانثى تعبر شخصية السيدة مريم التى عدت وعاء الكلمـة والحكمة والتقوى ، وشـخصية فاطمة لـدى الاسماعيليين من الشـيعة . وقد آلت الانثى فى الغزليات الصوفية الى تنمية متعضية لهذه السلسلة المتصلة فى الشعور الانسانى ، والى رمز للرجـل الروحى الذى يحقق بالولادة المعنوية درجة تجـل أنثوى ، اذ الولادة استقبال وارسال ، وفعل صادر عن انفعال .

وقد استوفى هذا البناء الرمزى شكله فى القرن السادس الهجرى لدى اثنين من كبـار الصوفية الشـعراء : عمر بن الفارض ٥٧٦ : ٦٣٢ هـ / ١١٨٠ : ١٢٣٥ م ومحيى الدين بن عربى ٥٦٠ : ٦٣٨هـ / ١١٦٥ : ١٢٤٠ م أمـا ابن الفارض فقد ارتبطت قصائده بالانشـاد والسماع ، وهى تتراوح فى ديوانه الذى شرحه البورينى شرحا لغويا بلاغيا ،وعبد الغنى النابلسى شرحا صوفيا ، بين أشعار تنبىء عن استعراض المهارة والتفنن فى التوشية البديعية ، وأشـعار

تنم عن وجدان مشبوب ورؤى صوفية للجمال الأنثوى بوصفه تجليا لجمال مثالى أعلى ٠

ويكاد الدارس يشك فيما نسب فى مقدمة الديوان الى سبط الشاعر من أن ابن الفارض كان لا يملى شعره الا بعد الصحو من حالات فناء قوى ٠ ولا يتعلق الشك بواقعية الغناء لأنه ظاهرة يشترك فيها الصوفية وغيرهم من الفلاسفة الوجدانيين ، وانما مثار الشك تلك الحالة الشعرية المساوقة للصحو ، لأنها كانت تفضى عند الشاعر الى قصائد يبدو أكثرها مصنوعا بحذق وبراعة لغوية تعتمد على الجناس المباغت والملغز أحيانا ، وعلى طرافة المقابلة ودقة التقسيم الداخلى ٠ على أننا برغم هذا البهرج فى قصائده لا نفقد الاحساس بايقاعات تهيئها هذه التوشية ٠ وقد كان ابن الفارض يتردد بين نمطين : نمط الشعر العذرى ونمط البديع ، وبعبارة أخرى استغل الشاعر النمطية الثانية فى تشكيل النمطية الأولى ٠

وعلى هذا النحو يؤذن كثير من شعر ابن الفارض بتناقض ظاهر بين التعبير الرمزى والتشبث بأن يتم هذا التعبير من خلال التراكيب البديعية ، ذلك أن البناء الرمزى للشعر يتصل بالخيال والنشاط الاستعارى والصور ، ويتأسس على منطق حدسى خاص بالوجدان ، أما البديع فأمر شكلى وهكذا نتمثل التناقض قائما بين جوانية الرمز وبرانية الزخرف ٠

ولقد أدرك الصوفية الفروق الجوهرية بين ما نعتوه بالعبارة والاشارة تارة ، وبالتصريح والتلويح أخرى ٠ وفى هذا السياق يذكر أبو نصر السراج صاحب اللمع أن الاشارة ما يخفى على المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه ٠ ويقول الكاشانى ان فى الاشارة فهم معنى لا تعرفه العبارة ، فهى أبلغ من العبارة فى تعريف المبهم ، لأن العبارة لباس المعنى ، فالمعنى المفهوم من العبارة مستور بها ، والمفهوم من الاشارة كالمنكشف العارى (١١) ٠ وفى معنى التلويح والتصريح يقول ابن الفارض فى التائية :

وعنى بالتلويح يفهم ذائق
غنى عن التصريح للمتعنت

ومهما يكشف التحليل عن الرمز الشعرى فى القصيدة فسوف يبقى منه ما يعزب عن الادراك، وما يتعذر على العقل بلوغه ، لأن الرمز على حد تعبير كارليل يكشف ويحجب فى آن واحد ، ويقاوم كل شرح أو ايضاح (١٢) ٠

وفى الغزليات الصوفية تعبير عن فلسفة وجدانية تنطوى على ثنائية تقابل بين المطلق والمحدد ، واللا متعين والمتعين ٠ وفى اطار هذه الثنائية تتحرك نظريتهم الاستطيقية المشوبة بطابع مثالى ٠ وأساس هذه النظرية أنطولوجى، ذلك أن الوجود عندهم يحمل طابع الازدواج السابق ٠ وعن هذا الايقاع الثنائى عبر الصوفية، مستعينين بتمييز بلاغى قديم بين الحقيقة والمجاز، فالجمال المطلق أو اللا متعين هو الحقيقى ، وما عداه مجاز الى مظاهر متنوعة للجمال الأول فى تجلياته ٠

وتبدو المرأة فى هذا البناء تعينا وتجليا للالهى يهيئه ما يقوم به الوعى من رد ورفع للتعين الجزئى الدائر الى مستوى نموذجى أعلى ٠ ولا يخفى ما فى هذا البناء النظرى العرفانى ٠ الذى تغلغل فى التعبير الفنى لدى الصوفية من نزعة مثالية لها بواكيرها فى فلسفة أفلاطون وفى الأفلوطينية المحدثة ، وفى المذاهب التى تتخذ من التجربة الوجدانية الخاصة نقطة انطلاق ٠

ومن الغزليات الرمزية المصوغة بأساليب مستعارة من العذريين قول ابن الفارض :

أوميض برق بالأبيرق لاحا
أم فى ربى نجد أرى مصباحا
أم تلك ليلى العامرية أسفرت
ليلا فصيرت المساء صباحا
يا راكب الوجناء وقيت الردى
ان جبت حزنا أو طويت بطاحا
وسلكت نعمان الأراك فعج الى
واد هناك عهدته فياحا

ويعبر ابن الفارض عن الجمال المطلق والمقيد فى اطار المثالية الصوفية بقوله على نحو تقريرى مباشر ينطوى على نزعة تعليمية :

وصرح باطلاق الجمال ولا تقل
بتقييده ميلا لزخرف زينة
فكل مليح حسنه من جمالها
معار له بل حسن كل مليحة
بها قيس لبنى هام بل كل عاشق
كمجنون ليلى أو كثير عزة
وتظهر للعشاق فى كل مظهر
من اللبس فى أشكال حسن بديعة
ففى مرة لبنى وأخرى بثينة
وآونة تدعى بعزة عزت
وما القوم غيرى فى هواها وانما
ظهرت لهم للبس فى كل هيئة
ففى مرة قيسا وأخرى كثيرا
وآونة أبدو جميل بثينة

وبالرغم من خلو هذه الأبيات من توهج الخيال فان فيها رمزية لا تستمد مكوناتها من الصور بقدر ما تغترف قيمتها الرمزية من الموقف الصوفى ذاته وما يضم من اتحاد وشهود مستور بايهام ولبس متى زال أفضى الى استشعار الماضى بحيث ينقلب الشاعر متحدا بالمحبين العذريين ومعشوقاتهم ومن غزليات ابن الفارض هينيته المشهورة وفيها يقول :

أبرق بدا من جانب الغور لامع
أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقع

أنار الغضا ضاءت وسلمى بذى الغضا
أم ابتسمت عما حكته المدامع
وهل لعلع الرعد الهتون بلعلع
وهل جادها صوب من المزن هامع
وهل اردن ماء العذيب وحاجر
جهارا وسر الليل بالصبح شائع
وهل عذبات الرند يقطف نورها
وهل سلمات بالحجاز أيانع
وهل قاصرات الطرف عين بعالج
على عهدى المعهود أم هو ضائع
وهل رقصت بالمازمين قلائص
وهل للقباب البيض فيها تدافع
وهل سلمت سلمى على الحجر الذى
به العهد والتفت عليه الأصابع
وهل رضعت من ثدى زمزم رضعة
فلا حرمت يوما عليها المراضع
لعل أصيحا بى بمكة يبردوا
بذكر سليمى ما تجن الأضالع

ان هـذه النماذج الشعرية تحيل فيها ليلى وسلمى على وجود يتردد فى وعى الشاعر بين تحجب وانكشاف ، تحجب بالليل والبراقع ، وانكشاف فى البرق والنار والصباح . وهكذا تحتضن الدلالة الرمزية فى المرآة الاطراف المتقابلة فاذا الوجود المتلفع بالحجاب ساطع فى وجدان الشاعر ، واذا المستور منكشف لا يدوم للشاعر شهوده الا لمحا بالبصر كالبرق فى سرعة توهجه، مما يثير فى وعى الشاعر شغفا وتربصا بهذا الظهور .

ويذكر تساؤل الشاعر عما صير البهيم مضيئا أهو وجه ليلى القسيم أو البرق الساطع ، بتساؤل ابن عربى فى قوله :

فأبدت ثناياها وأومض بارق
فلم أدر من شق الحنادس منهما

ويلح ابن الفارض وغيره من شعراء الصوفية فى غزلياتهم الرمزية على موروثات أسلوبية تتمثل فى المزاج بين المرأة ومناسك الحج المختلفة ، مما يوحى بأن المرأة منسك من مناسك الحج عند الصوفية ، وأنها على هذا النحو قد أشربت طبيعة مقدسة .

ولهذا الامتزاج بواكيره فى شعر عمر بن أبى ربيعة ، غير أن الموقف وطبيعة التجربة الفنية مختلف فى الحالتين .

وقد أتاحت هذه الغزليات الممتزجة بطقوس الحج سبيلا لبعض الدارسين الغربيين ، فجعلوا يحللون نماذج من هذه الأشعار مستعينين بالمنهج السيكلوجى . وهذا ما نظفر به فى تحليل مونتجومرى وات Montgomery Watt قصيدة من قصائد ترجمان الأشواق لابن عربى يقول فيها :

وزاحمنى عند استلامى أوانس
أتين الى التطواف معتجرات
حسرن عن انوار الشموس وقلن لى
تورع فموت النفس فى اللحظات
وكم قد قتلنا بالمحصب من منى
نفوسا أبيات لدى الجمرات
وفى سرحة الوادى وأعلام رامة
وجمع وعند النفر من عرفات
ألم تدر أن الحسن يسلب من له
عفاف فيدعى سالب الحسنات
فموعدنا بعد الطواف بزمزم
لدى القبة الوسطى لدى الصخرات
هنالك من قد شفه الوجد يشتفى
بما شاءه من نسوة عطرات
اذا خفن أسدلن الشعور فهن من
غدائرها فى الحف الظلمات

ان تنوير هذا النص وتفسيره كما يقول وات ، يرتبط بالنمو والنضج الروحى موضوعا فى سياق اللاهوت الحيادى للفكر السيكولوجى المعاصر ، كما يرتبط بقصائد ابن عربى الغنائية بوصفها تسجيلا لتجربته ، وبفهم هذه التجربة فى سياق مصطلح حديث .

يقول وات ان هذه المقطوعة الغنائية تسجيل لرؤيا ترتكز على تجربة حقيقية عند الكعبة ، وقد بدأ الشاعر طوافه بتقبيل الحجر الأسود واستلامه ، وكان ثم زحام جعل الشاعر يأخذ حذره من النسوة اللائى تزاحمن وتدافعن نحوه مرخيات خمرهن .

وعندما سفرن لتقبيل الحجر مس قلبه جمالهن ، وجعل النسوة يتحدثن اليه ويحذرنه من خطر جمالهن الذى أودى برجال كثير ، ثم دعونه من بعد الى لقائهن لدى القبة الوسطى بعد انتهاء الطواف ، ووعدنه العزاء والسلوى بعد طول اشتياق .

ورمزية النساء أول ما يجب أخذه فى الاعتبار انهن أشكال نفسية أو صور روحية باطنة Anime figures بالمعنى الذى قصده يونج .

وتوضح هذه الصورة الأنثوية للنفس أو الروح القوى الابداعية الكامنة فى اللاشعور عند الرجل وعلى هذا النحو يبدو مظهر النسوة ودعوتهن الشاعر الى اللقاء مناسبة لترق ابداعى فى الحياة الروحية ، أما الطواف فاشارة الى الارض المقدسة التى ترمز للنفس ، هذا المظهر الأعلى لوجود الانسان الذى يبدو عبر الوعى متقدما صوب التحقق .

ويربط ابن عربى تقبيل الحجر بقسم على الولاء لله . وهكذا يدرك أن وجوده الحق فى أن يكون مكرسا ذلك أنه من خلال شعوه بأهمية الحج حقق بطريقة أمثل من ذى قبل امكانيات جديدة لتقدمه الروحى .

وقد انفتحت هذه الامكانيات أمامه وتقــدمت نحوه فى شكل نسوة ظهرن سافرات . ومـمـا يدعم هذا التفسير أن ابن عربى أول فى شرحه « ذخائر الأعلاق » الاوانس بالارواح الحافين من حول العرش . ويأتى بعد ذلك تحذير النسوة الذى يفسر بأنه صادر من اللاشعور لما ينـطوى عليه الموقف من خطر .

وبرغم أن الأشكال أو الصور النفسـية الباطنية تحذر الصوفى من النتائج المؤلمة اذا ما استجاب لها ، فانها تضرب للشاعر فى صـورة النسوة موعدا للقاء بالقرب من زمزم بوصفها — على حد تفسير ابن عربى — رمزا على الحياة الابدية لما فى الماء من دلالة الحياة .

وتحدث ابن عربى فى مقطوعته عن الملتقى،أنه لدى القبة الوسطى لدى الصـخرات . وتطـابق هذه الصياغة ما يسميه يونج بالمركز الوسـط فى الشخصية ، اذ قد يحدث أن يمتص اللاشعور فى الشعور ، وعندئذ يتطلب هذا الوضع مركزا جديدا بواسطة الشخصية الكلية Total personality وهذا المركز عند يونج وسـط بين الشعور واللاشعور ، وهو أقرب ما يكون الى قبول الشاعر دعـوة النساء للقيا عند القبـة الوسطى التى يفسرها ابن عربى فى شرحه بأنها برزخ ، أى وسط بين طرفين . أما الصـخرات على حد تأويله الرمزى فتعنى الاجسام المحسوسة الحاملة للاسقاطات Projections واذ يرعى ابن عربى زمام الموعد يشعر بسلوان وعزاء ، مما يؤذن بأن الحالة التى وصـفها كانت سريعـة التفلت والزوال .

ولسبب مجهول امتلأت قلوب النسوة خوفـا فسره ابن عربى بالخـوف على اطلاقهن من أن يتحدد بتولده فى لاشكال . وأراد النسـوة من الشاعر أن يتحقق من أنهن حجاب يخفى شيئـا أكثر شفافية ولطفا ، وأفضى بهن الخوف الى ارخاء الشعور . وعندئذ ينبغى أن نفترض أن الشـاعر لم يعد قادرا على تبين وجه أو شكل لالتحـاف النسوة بأردية الظلمات ،وبعبارة أخرى آذنت هذه المرحلة من التجربة بالانتهاء ، وعلى الشـاعر أن يواصل الطريق ولو كان ذلك دون أدنى نظـر الى الجمال الذى كان ذريعة السلوان والشفاء(١٣)

وتدل المقارنة بين أشعار ابن الفارض وأشعار ابن عربى فى ديوانه الصغير على أن ابن الفـارض لم يكن يعنى فى غزلياته أنثى بعينها ، مما يـدل على أن المرأة عنده تئول الى مطلق الانثى ، أمـا ابن عربى ، ذلك الشاعر الصوفى الأندلسى الجوال فقد حدثنا فى مقدمة ديوانه عن فتاة فارسيـة متعربة لقيها فى مكة ، هى « النظام » ابنة الشيخ زاهر بن رستم . وقد ألهمته تلك الفتاة العذراء قصائد ديوانه ترجمان الأشواق .

ولن يتأتى لنا على حد ما يقول كوربان Corbin فهم هذه القصائد الا اذا وضعنا فى الاعتبار تجلى الله للانسان بوصفه تعبيرا عن حـالة ثيوفانية للوعى المستبطن وفى وصف النظام يقول ابن عربى انها بنت عذراء ، طفيلة هيفاء ، تقيد النظر،وتزين المحاضر ، وتحـير الناظر وتلقب بعين الشمس والبها ، من العابدات العالمات،السائحات الزاهدات .. ساحرة الطرف ، عراقية الظرف ، ان أسهبت اتعبت ، وأن أوجزت اعجزت .. أعجـزت .. مسكنها جياد وبيتها من العين السـواد ، ومن الصدر الفؤاد .. فكل أسم أذكره فى هذا الجزء عنها أكنى ، وكل دار أناديها فدارها أعنى . ولم أزل فى هذا الجزء على الايماء الى الواردات الالهية والتنزلات الروحانية والمناسبات العلوية (١٤) .

ويبدو هذا الوصف مدخـلا لفهم شـخصية النظام ، يتيح لنا استبطان البناء الرمزى لقصائد الديوان ، وتمثل مذهب ابن عـربى فى الحب بوصفه نواة هذه الرمزيـة وأساس مذهبـه العرفانى . ولسوف يتمثل ، اذا ما ادركنا تلويح ابن عربى للنظام ووصفها بأنها اشارة الى حكمـة علوية مقدسة ، الكيفية التى تحول بها مظهرهـا المثالى — وقد استحوذ الخيال على الشاعر — الى رمز هو نتيجة لنور التجلى الذى ينكشف فيه بعد من أبعاد العلو (١٥) .

وفى وصف ابن عربى تلك الفتاة الآرية ما يوحى بالانسجام والبكارة والبراءة ، انها النظـام فى تكامله وتوافقه والبكارة التى تمثل رمزيا الأرض التى لم يشقها زارع ولكنها برغم ذلك تنـطوى على نمو وخصوبة . وعذرية النظام رمز وجـود مغلق على امكاناته ، منفتح صوب ذاته ، لايأتيـه افتضاض من خارج . وهى برغم عذريتها تلـد الحب ، لأنها توله فى قلب الشاعر . أما براءتها فرمز رشد طفولى يمارس بمعزل عن المآرب لعبة العشق مع شاعر صوفى فى جعل منها دثارا غلف به وجوده الروحى . ووصفها بأنها عين الشمس يوحى على نحو رمزى بوضاءة الحكمة وسـطوع آيتها الماحى لظلمة الحجاب ، ويماثل جمالا عذريا ثابت الطلعة ، أشكل غيابه على غير العـرفاء ، بريئا لكنه حارق يتلظى فؤاد العاشق من جـواه بنصيب .

وقد تحدث ابن عربى من خلال النظـام عما وصفه بدين الحب فى قوله :

ومن عجب الأشياء ظبى مبرقع
يشير بعناب ويومى بأجفـان
ومرعاه ما بين الترائب والحشا
ويا عجبا من روضة وسط نيران
لقد صار قلبى قابلا كل صورة
فمرعى لغزلان ودير لرهبـان
وبيت لأوثان وكعبـة طائف
وألواح توراة ومصحف قـرآن
أدين بـدين الحب أنى توجهت
ركائبه فالحب دينى وايمـانى

ومن غزليات ابن عربى الرمزية فى ترجمان الأشواق قوله فى النظام :

مرضى من مريضة الأجفان … عللانى بذكرها عللانى
بابى طفلة لعوب تهادى … من بنات الخدور بين الغوانى
طلعت فى العيان شمسا فلما … أفلت اشرقت بافق جنانى
يا طلولا برامة دارسات … كم رات من كواعب وحسان
بابى ثم بى غزال ربيب … يرتعى بين اضلعى فى امان
طال شوقى لطفلة ذات نثر … ونظام ومنبر وبيان
من بنات الملوك من دار فرس … من اجل البلاد من أصبهان
لو ترانا برامة نتعاطى … اكؤسا للهوى بغير بنان
لرايتم ما يذهب العقل فيه … يمن والعراق معتنقان

ان الشاعر يصف فى محبوبته البهاء والنورانية والاشراق ويجعلنا نضع أيدينا على ما يضمنه رمز الأنثى من مفارقة بين نسبة المحبوبة الى بنات الخدور ، مما يوحى بالاستتار والحجاب ، وإشراقها فى عيانه شمسا طالعة لا تغرب حتى تسطع فى باطنه ، مما يعد دلالة على تمام الظهور وتشاكل هذه المفارقة من قبيل الرمز العرفانى الحكمة الالهية التى تظهر تارة وتختفى أخرى .

والى هذه الصفات المادية أضاف ابن عربى جمالا آخر رآه فى فصاحة النظام وفى بلاغتها وملكيتها المتمثلة فى عرشها ، واستعار لعرشها الملكى صورة المنبر .

وفى الشرح الذى قيده ابن عربى على ديوانه نراه يفسر قوله :

طلعت فى العيان شمسا فلما … افلت اشرقت بافق جنانى

بجنوح الحكمة الالهية عن عالم الشهادة وطلوعها فى عالم الغيب . وهذا تعسف فى التأويل لأن الحقائق العرفانيه والحكمة الالهية المتجلية انما هى تمثلات ذاتية باطنة واستبطان شخصى مستط على المحسوس فى الخارج باعتباره راموز التجلى .

وهكذا يفضى سياق الحديث الى فحص مادون الشراح من تفسيرات على بعض الدواوين الصوفية، سواء كانوا هم الشعراء انفسهم أو غيرهم من الذين يتاولون الشعر الصوفى ، لقد أخذ الشراح يتعاطون دلالات ثابتة لا يخلو اكثرها من توقيف وبحث عن التناسب بين لغة وضعية واخرى مجازية وتحليل الشراح على هذا النحو شكلى فى جزء منه كبير .

ولا ينبغى ونحن نقرأ هذه الشروح والتفاسير أن نقبلها برمتها أو نرفضها برمتها ، وليس هذا الموقف توسطا أو تلفيقا ومصالحة بقدر ما هو دعوة الى معاودة النظر فى هذه الشروح بوصفها ضروبا من التحليل الرمزى يخفق بعضها ويصيب .

ومن أمثلة الاخفاق فى هذه الشروح الخلط بين مفاهيم متباعدة كالكناية والاشارة والرمز ، مع ما بينها من تفاوت واختلاف . وقد كان الشراح اقرب فى فهم الشعر الصوفى الى الكناية منهم الى مقومات التعبير الرمزى .

ولعل المصطلح الصوفى الذى اخذ يستقر منذ القرن الثانى جعل الشراح يطمحون الى تدوين تفاسير لهذا النوع من الشعر ، لا تكاد تخلو من التوقيف والرغبة فى تزويد القارىء بلوحة واسعة يهيب بها ويتلمس فيها ما أراد الشعراء من دلالات . ويعبر الشراح فيما دونوا عن رغبة فى تصنيف معجم لكنايات الشعر الصوفى واشاراته لا لرموزه التى يحاول البحث الحديث تنويرها والكشف عن دلالاتها المتنوعة .

وتبدو تلك الشروح محكومة بنزوع حاد الى فيلولوجية لا تخلو أحيانا برغم زيفها من بعض التبصر .

ويتمثل القارىء فى هذه الجهود التفسيرية عدولا فى بعض الاحيان عن الدلالة الرمزية فى الصور المحسوسة الى التشبث بنزعة لفظية تقارن بين الحقيقة والمجاز ، أو تروغ الى تداع صوتى وتكاد هذه الظاهرة تبسط نفسها على ما عرف فى الثقافة الاسلامية بعلم تعبير الرؤى .

ومن أمثلة هذه الظاهرة فى الشعر الصوفى ان يؤول ابن عربى فى شرحه ديوانه « ترجمان الأشواق » أسماء الأعلام تأويلا ينم عن صنعة وتكلف واعتساف ، فرامة ولبنى وليلى وسليمى وعنان وابنة العراق وابن اليمن تئول كلها عنده الى تأويلات لاشان لها بطبيعة هذا الشعر ، فرامة دلالة على القصد والطلب ، ولبنى هى اللبانة ، وليلى اشارة الى الليل ، وسليمى كناية عن حالة سليمانية ، وعنان تأويلها علم باحكام الأمور السياسيات .

وانما يصح مسار التفسير الرمزى للشعر لدى الشراح عندما يحللون الرموز انطلاقا من الوعى الرمزى Symbolic Conscious
ومثال ذلك أن تؤول الأنثى لدى الشراح بوصفها طبيعة قابلة منفعلة ، وأن تصرف الولادة عن مجرد الدلالة البيولوجية الى دلالة تكافىء توليد العشق فى الرجل ، وأن تعتبر رمزا على جمال دائر متغير يفتح فيه الشعور بواسطة الكشف بعدا من أبعاد

العلو ، ويعاين فيه جمالا دائما يتفتح عليه الوعى الموحد بين المثالى والمادى . والأنثى على هذا النحو وسيط يتجلى الله فيه للانسان .

ويصح المسار الرمزى فى هذه الشروح عندما تنص على أن معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب هادية الى الله ، وأنها تجسد للنفس وللحكمة ، وتعين لحدس الأنثى الخالقة . (١٦)

ويتخبط التفسير الرمزى لدى الشراح ويضل عن سواء سبيله عندما يشربون الرمز المفهوم البلاغى للكناية من حيث هى اثبات وتوكيد وايجاب الصفة للشىء بانتزاع شواهد على وجودها وعندما يحجرون متأثرين بوضع اصطلاحى على الدلالات فى مساق الشعر على نحو يفضى بالقارىء الى تمثل معان أراد الشارح لها أن تكون قبلية وثابتة .

وقصائد ترجمان الأشواق وغيره من الدواوين الصوفية تنقسم الى أنواع ثلاثة : قصائد تبدو أكثر اتساقا مع المعنى الغزلى المباشر ، وهى قصائد اقتضى تأويلها على التفسير الصوفى قدرا من الاعتساف الذى يخرج المعنى عن طبيعته ، وقصائد أخرى أكثر اتساقا مع التأويل الصوفى منها مع الغزل المباشر ، وطائفة ثالثة يكاد يتوازن فيها الاتجاهان ، فهى متسقة مع الغزل المباشر اتساقها مع التأويلات الصوفية على حد سواء (١٧) .

هذا عن الغزليات الصوفية التى صيغت بلغة تذكر القارىء بأشعار التروبادور . أما شعر الطبيعة فيدور على وحدة الوجود والشهود ، تلك التى تشكل واقعا نفسيا وروحيا يحدد المنظور الشعرى الذى تشكل هذا الشعر من خلاله .

ولهذه الوحدة علاقة بمذهب التجلى الالهى فى أشكال الطبيعة المتنوعة ، مما يؤذن بأن الله محدود من حيث التجلى بحد كل صورة . ولما كانت صور العالم لا تنضبط ولا يحاط بها ولا يعلم حدود كل صورة منها ، لذا يجهل حد الحق ، لأن العلم بصور العالم محال ، لأنها لا تتناهى (١٨) . وهذا الذى يذكره ابن عربى نفهم منه أن الحد يؤذن بدخول هذه الحقيقة فى نسيج الزمان والتاريخ ، وهذا وجه يقابله لدى الصوفية وجه آخر يئول الى اللاتجلى أو الاله العالى المحتجب .

ولن يخلص لنا البناء الرمزى لقصائد الطبيعة الا اذا تمثلناه هذه الوحدة وجدانيا على نحو ما تمثلها الشعراء ، لا على نحو ما تصوره العرفانيون فى التجريدات النظرية العالية ولئن أفضت العرفانية الصوفية الى ازدواجية فى العلاقة بين الله والطبيعة لقد باتت عرفانيتهم أميل الى الألوهية المحايثة من حيث هى روح مدبر لصورة العالم . ويزيد الوجدان هذه العلاقة خصوبة دون أن يحدث تمانع أو كف لاستشعار الشهود التبادلى ، فالطبيعة فى الاله ، والاله فى الطبيعة .

والحق انه كلما اتجه الشعراء الى التعبير عن هذه الوحدة ، وجدنا أنفسنا امام نمطين من التعبير الشعرى ، النمط التجريدى والنمط الوجدانى التصويرى . أما النمط الاول فيشكله انفصال تام بين الفكرة والعاطفة ، وأما الثانى فينحد فيه هذان العنصران ويتحول كل منهما الى الآخر منصهرين فى البناء الشعرى .

وفى ضوء التركيب الصوفى للعلاقة بين الله والطبيعة ، نرى كيف آلت فى تراثهم الأدبى الى رمز حى على احتضان المتقابلات والنواة الرمزية فى هذا البناء هى الاله المحايث لا العالى ، المتجلى لا المتحجب . والى هذه المحايثة رمز الصوفية بوحدة الفاعل تارة ، ووحدة النفس أخرى . ومن الأبيات الرقيقة التى تحقق وحدة التصور والوجدان فى شعر الطبيعة قول عمر بن الفارض:

تراه ان غاب عني كل جارحة ... فى كل معنى لطيف رائق بهج
فى نغمة العود والناى الرخيم اذا ... تآلفا بين ألحان من الهزج
وفى مسارح غزلان الخمائل فى ... برد الأصائل والاصباح فى البلج
وفى مساقط أنداء الغمام على ... بساط نور من الأزهار منتسج
وفى مساحب أذيال النسيم اذا ... أهدى الى سحيرا أطيب الأرج
وفى التثامى ثغر الكأس مرتشفا ... ريق المدامة فى مستنزه فرج
لم أدر ما غربة الأوطان وهو معى ... وخاطرى أين كنا غير منزعج

وتمثل هذه الأبيات غنائية صوفية مشوبة بطابع رومانسى يذكر بما نقرأ من أشعار لوردزورث وييتس ووليم بليك ونوفاليس وجوته ورلكه ورابندرانات طاغور ، عبروا فيها عن هذا الشعور الوجدانى المباغت بأن الأشياء كلها حاضرة وماثلة وأن الله ذاته بات قريبا غير محتجب ، وأن الطبيعة ليس لديها جمال أكثر مما تبديه ، وأن الكلى اللامتناهى يغمر الادراك والوجدان بمعرفة حدسية لا سبيل للبرهان عليها . ان الشاعر فى الأبيات السابقة قد حول ميتافيزيقا الوحدة فى العرفانية الصوفية الى تجربة شعرية ناجحة . انه يرى الحقيقة بجوارحه التى صارت كلها عيونا تشاهد ويستشعرها فى معيتها وتجليها فى المشاهد التى توالت فى حركة شعرية متدفقة وتفضى هذه الصور المتلاحقة الى القول بأن الله ما دام متجليا وحاضرا فلا معنى للغربة عن الأوطان ان الشاعر الصوفى لا يصور الطبيعة من خارج لأنه يتأملها ، ولا يصف مظاهرها الا باعتبارها تجليات للاله الحاضر الحايث . وهكذا تنسجم النظرية والابداع والفنى . والمقالة النهائية على

حد تعبير دى لاكروا هى فى الصميم الهوية بين الوجدان والفعل بحيث يخلق الفكر ما يتأمله ويتأمل ما يخلقه • والصوفى هو من يعتقد أنه يدرك الالهى مباشرة ، ويشعر باطنيا بالحضور الإلهى • ويجمع فى عاطفة مبهمة كل ما يشتته الانسان العادى الى مشاعر محددة ومعرفة منطقية (١٩) ولم يفصل الصوفية بين المرأة والطبيعة ، ذلك لأن للمرأة نفسها طبيعة • وأحالوا فى فهمها وتصورها على نسق وجدانى أساسه الاسقاط ، وتصور الطبيعة بوصفها انسانا كبيرا • انها على حد وصف ابن عربى فى وضع تعشق كونى جامع بين الاحالة والاستحالة والفعل والانفعال ، وهى أم لأنها محل التحولات وتناكح العناصر المفضى الى التوالد (٩١) •

ومن شعر الطبيعة قول ابن عربى مراوحا بين حالتين نفسيتين فى وصف الاطلال تتعاورهما مظاهر متقلبة بين الرغد والنعومة والأنس ، وبين الجهامة والخشونة والوحشة :

يا طللا عند الأثيل دارسا
لاعبت فيه خردا أوانسا
بالأمس كان مؤنسا وضاحكا
واليوم اضحى موحشا وعابسا
ناوا فلم اشعرهم وما دروا
ان عليهم من ضميرى حارسا
حتى اذا حلوا بقفر بلقع
وخيموا وافترشوا الطنافسا
عاد بهم روضا اغن يانعا
من بعد ما قد كان قفرا يابسا

ويهيىء هذا الأسلوب الذى استخدمه الشاعر فى بنيته النموذجية الموروثة المظهر الخارجى للأبيات ، وهو مظهر مساوق لامكان قراءتها على نحو غير صوفى كما لو كنا نقرأ وصفا لطلل فى الشعر العربى ولكن طبيعة الموقف تجعلنا نضع هذا المظهر فى اطار التجربة الخاصة بالشاعر •

ان هذا الطلل موضوع اسقاطات لأحوال نفسية متعارضة ، وهو لا يبدو فى وضع انفصال عن الأوانس اللائى يرمز الشاعر بهن دائما الى النفوس أو الارواح ، وبتعبير يونج يرمز بهن الى أشكال وصور نفسية باطنة •

والملاعبة التى تحدث عنها توحى ببراءة القصد وتعبيره عن الاوانس بالنأى والتخييم تمثيل رمزى لتردد هذه الصور الروحية بواسطة فعل التجلى بين القرب والبعد ، بين الانكشاف الذى يعنى تفتح الابداع على امكاناته المتعددة والاحتجاب الذى يئول الى كمون •

هذا اذا شئنا أن نرد دلالة الرمز وموضوعه الى استبطان خاص بالشاعر ، ذلك أن تعبيره عن رحيل الأوانس بفعل مسند للواو فى قوله « ناوا » يؤذن بتمثيل رمزى آخر لأرواح الكاملين من العرفاء لما فيها من فاعلية ساوقت فى العرفانية الصوفية وضع الرجل •

ويبدو شعر الطبيعة لدى متصوفة الفرس غنيا بصور مشهورة فى الأدب الفارسى ، تطالعنا فى الوردة التى هام البلبل بها عشقا ، وفى الفراش المحترق بالنار ، وفى السرو والنيلوفر والبراعم الناعسة • ومن خلال الكيف الحسى لهذه الصور عبر الشعراء عن التجلى المحايث فى الطبيعة ، وعن اتحاد الجمال بالرحمة الخالقة •

وفى هذا السياق يقول عبد الرحمن الجامى ٨٩٨ / ١٤٩٢ فى قصته المنظومه « يوسف وزليخا »

انظر الى الشقائق فى الجبال
حين تتجمل فصول الربيع
كيف تشق ورودها طريقا لها من تحت الصخور
قامت فى البدء تلك النفثة من الحسن الأزلى
فضرب خيمته خارج اقليم القدس
فاشرقت لمعة منه على الملك والملائكة
ووقعت على الوردة من تلك اللمعة اضواء
فسرت من الوردة الى البلبل حرقة الروح
واتقدت خدود الشمع بقبس من تلك النار
فاحرقت فى كل ماوى منها مئات الفراش (٢١)

ويشبه موقف الصوفية الوجدانى من الطبيعة موقف الشعراء الرومانسيين الذين اتخذوا لقصائدهم موضوعات منتزعة من أشياء عينية محسوسة صارت عناوين لهذه القصائد • وكثيرا ما نقرأ فى هذا الشعر قصائد فى البلشون الليلى والعندليب والقبرة وأزهار الليلك • وعلى هذا النحو نقرأ فى شعر الطبيعة الصوفى قصائد كثيرة اتخذ الشعراء فيها من الحمامة المطوقة موضوعا لهذه الأشعار على نحو يوحى بأنه أصبح موضوعا فنيا نموذجيا لهذا الشعر ، له دلالاته الرمزية فى تراث الثقافة المصرية القديمة ، وفى تراث المسيحية الروحى •

وقد عاود الصوفية تركيب هذه الصورة بدلالات رمزية متعددة ، فالحمامة المطوقة رمز على وارد من واردات التقديس ، ورمز الروح • وهى فى هذه الأشعار مطوقة تبكى عندما تسجع • وبكاؤها فى هذا الشعر رمز على حنين الروح الى عالمها المطلق السراح ، على نحو يوحى بان الرمز قد شكل داخل بناء خاص بالنزعة المثالية فى تمييزها بين الحسى المتهافت والروحى النموذجى الباقى • أما الطوق فرمز صاغه الصوفية بتأويل لميثاق الربوبية المأخوذ على الارواح فى نشأتها الأولى •

ان القارىء يظفر بهذه الدلالات كلها فى قصائد ابن الفارض وابن عربى والجيلى والنابلسى وجلال الدين الرومى وناصر خسرو وفريد الدين العطار وفيما كتب الصوفية من رسائل صغيرة منسوبة الى ابن سينا والغزالى ، وفى مطولة العطار الشعرية المعروفة بمنطق الطير •

وفي هذه الرسائل صور الكتاب الطيور محلقة في شكل أبابيل . وهي اذ تسبح في جو السماء تجد في قطع ما يعترضها من بحار وأودية وجبال ويهلك من الطير كثير ولا يبقى في نهاية الأمر الا قلة تصل الى حظيرة القدس أو الى الملك أو ما نعته فريد الدين العطار بالسي مرغ . وهذه الصور كلها رموز على سلوك المشتاقين وسفرهم الى الوطن الأول ، وقطعهم ما يحول دون هذا الوطن من حظوظ وشواغل وعقبات (٢٢) .

ومن قبيل هذه الأشعار التي تدور على رمزية الطير المقفص قول جلال الدين الرومي ٦٧٢/ ١٢٧٣ :

لست من عالم الأرض
فقد صنع طائر حديقة ملكوتي قفصا لبضعة ايام
فيا لطيب ذلك اليوم الذي فيه أطير حتى باب الحبيب
على أمل أن اخفق بجناحي على عتبات ذلك الحي
فمن ذلك الذي تصغى أذني لأصواته
وأية كلمات وضعها على لساني
ألا تخبرني ما تلك الروح التي كاني لها سائس ؟
انا لم آت هنا اختيارا ، فلأعد هنالك عن اختيار
وليحملني الى موطني من قدم بي الى هنا

والى هذا النمط التعبيري المرموز تنتمي قصيدة ابن سينا ٣٧٠/٤٢٩ : ٩٨٠/١٠٣٧ العينية المشهورة التي تنم عن نزعته الافلوطينية المحدثة

كأن الحمامة المطوقة موضوع فني شغل الشعراء والكتاب منذ القرن الثالث الهجري ، ونما حتى بلغ نضجه في القرن الرابع وما بعده يدل على ذلك كتاب فقيه قرطبة أبي محمد علي بن حزم المتوفى سنة ٤٥٦ هـ ١٠٦٢ م وهو المعروف بطوق الحمامة في الألفة والالاف ، وفيه ألم بماهية الحب وأصوله وأنواع المحبين وطبقاتهم . أما الصوفيةفقد تناولوا هذا الموضوع منخلال تركيب رمزي للنوستالنجيا Nostalgia ، ذلك أن الحنين الى الوطن عندهم ينطوي على شوق عارم الى البدء والأصل . وعلى هذا النحو حطم الصوفية مفهوم الوطن في طابعه الطبوغرافي والقومي .

ويستشف انقاري من شعر الطبيعة الصوفي شعورا بوحدة شاملة تضم الكائنات جميعها في نسيج متلاحم ، وهو شعور لا يتحقق الا في لحظات نادرة يقتنصها الصوفي ويحولها الى شعر رمزي يعبر فيه عن تجلي الألوهية المحايثة . ومن هذا الشعر نتعلم كيف نستقبل ما ترسل الطبيعة من شفرات ولغة مفعمة بالرموز ، وكيف يتأتى للوعي الانساني المعاصر أن يرتد الى الانطولوجيا القديمة في تشبثها بالقلسي وعضها عليه بشغف واصرار ، وكيف يتصل بالطبيعة في ينبوعها الملء بالأسرار والشاعرية ، وفي مجال الخمريات الصوفية نلاحظ أنها لم تبدأ من فراغ خالص وانما استلهمت تراثا هائلا من الشعر الخمري ،وتحولت الخمر باكسير التجربةالصوفية الى رمز لحالة الوجد . وقد بدات بواكير هذا التحول في القرن الثاني ، يدل على ذلك دوران المصطلحات الخاصة بالسكر والصحو بين متصوفة الطبقة الأولى كيحيى بن معاذ الرازي ٢٥٨/٨٧٤ وابي يزيد البسطامي ٢٦١/٨٧٧ .

وتطالعنا لغة الخمريين الشعرية المشوبة بالرمز في أبيات لأبي منصور الحلاج رواها عنه أبو الحسين الحلواني اذ قال : حضرت الحلاج يوم وقعته فأتي به مسلسلا مقيدا وهو يضحك ويقول :

نديمي غير منسوب
الى شيء من الحيف
دعاني ثم حياني
كفعل الضيف بالضيف
فلما دارت الكاس
دعا بالنطع والسيف
كذا من يشرب الراح
مع التنين في الصيف (١٣)

لقد أفاد الصوفية من شعر الخمر وألموا منه بمصطلحين يسيطر عليهما طابع التقابل الوجداني فعندهم أن السكر يقابله الصحو كما أن البسط يقابله القبض (٢٤) .

وفي تحليل الصوفية للوجد الذي رمزوا اليه بالسكر نتبين استحواذ ضرب من اللامعقولية اذا ما ولج الصوفي في ليل الوجد، وشعورا بغبطة نفسية عميقة وفرح وسرور غامرين . وتفضيهذه الانفعالات الى وضع تهتز فيه النفس وتنشط قواها نشاطا غير مألوف بحيث يتعذر عليها أن تركن الى السكون وأن تكبت ما تجيش به من حركة وتوتر .

وبهذا الوجد المسكر يدلج الصوفي في نشوة لا حدود لها ، وتنبسط أسراره فيبوح بهذا الوجد ، وربما دفع حياته ثمنا لشطحه وجراته الروحية .

وقد وصف برجسون في تحليل هذه الظاهرة التي تكاد تكون عامة بين المتصوفة والفلاسفة الوجدانيين ، تيار الفرح الغامر ، ووثبة الحب الذي اتسع حتى شمل كل الأشياء ، والرغبة الجسور في الاتحاد ، محيلا في تحليله على اهتزاز النفس واستسلامها للتيار الذي انساب في داخلها ، وشعورها بالحضور الالهي المنفتح على الاشراق ، وتحقيق ما وصفه القديس يوحنا الصليبي بالليلة الظلماء للروح .

وتحدث برجسون فى وصف هذا الوجد عن تيار هابط ينساب فى أعماق الصوفى ويريد أن يجاوزه ليكتسح الآخرين ، وعما يساوق هذا الوجد من أعراض مرضية أحيانا ، مؤكدا صعوبة التمييز بين غير العادى والمرضى ، وأن مشابهتها للحالات المرضية بل ومشاركتها فيها أحيانا ، يتأتى فهمه اذا فكرنا فى الانقلاب العنيف الذى يقتضيه الانتقال من السكونى الى الحركى ، ومن المغلق الى المفتوح ، ومن الحياة العادية الى الحياة الصوفية (٢٥) .

ويذهب بعض الباحثين الى أن الصوفية المسلمين الموا فى هذا السياق بلغة اسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين ، اذ كثيرا ما قورن الوجد الصوفى بحالة السكر منذ عصر فيلون السكندرى Pbilo of Alexandria أما الاباحيون فقد انعكست على لغتهم معاقرة الخمر ، على نحو لا يصدق على الصوفية الذين تشبثوا بأساليب الزهد والتطهر الروحى (٢٦) .

ومما يفند هذا الرأى أن يقال ان استقراء الأديان المختلفة يؤكد ان هذه الظواهر والاحوال الروحية كالوجد والفناء والاتحاد ، تجارب عالمية ينبغى عند تناولها أن ترد الى نظائر وأشباه ،وأن تدرس بمعزل عمن تلم به وعن جنسه ودينه . ومن ثم لا مجال للقول بأن الصوفية المسلمين تأثروا فى خمرياتهم الرمزية بلغة المسيحيين أو غير المسيحيين ، لانهم انما الموا من تراث الشعر العربى بأساليب مكتملة التكوين خاصة بشعر الخمر .

ولا نكاد نظفر فى البواكير الاولى بخمريات مطولة ، لانها انما ظهرت فى زمن متأخر يرجع الى القرن السادس . ومن هذه الخمريات قول أبى مدين التلمسانى ٥١٤ ـ ٥٩٤ : ١١٢٠ : ١١٩٧

ادرها لنا صرفا ودع مزجها عنا
فنحن اناس لا نرى المزج مذ كنا

وغن لنا فالوقت قد طاب باسمها
لأنا اليها قد رحلنا بها عنا

هى الخمر لم تعرف بكرم يخصها
ولم يجلها راح ولم تعرف الدنا

مشعشعة يكسو الوجود جمالها
وفى كلّ شىء من لطافتها معنى

حضرنا فغبنا عند دور كؤوسها
وعدنا كأنا لا حضرنا ولا غبنا

لها القدم المحض الذى شغفت به
بقاء غدا يفنى الزمان ولا يفنى

لقد ألم أبو مدين فى هذه الابيات بتراث الشعر الخمرى الذى كان قد بلغ من الناحية الفنية طور الاكتمال ، مثلما ألم الشعراء من قبل بتراث الشعر الغزامى . وتدل هذه الملاحظة على أن الشعر الصوفى فى أغلبه لم يكن بسبيل تتيح للشعراء أن يبدعوا رموزا جديدة مبتكرة ، ذلك أن الشعراء عولوا على الموروث من الانماط الاسلوبية المستقرة

ومن ثم كانوا يقدمون رموزهم الشعرية من خلال حس تاريخى متحول بواسطة ما للسياق من خصوصية تئول الى سمات عرفانية ، من أجل والمزج والغناء على الشراب والكروم الدنان بواسطته قيمة رمزية .

وفى أبيات أبى مدين من هذا الموروث الصرافة والمزج والغناء على الشراب والكروم والدنان ودوران الأقداح والسناء واللطافة والتعتيق . وبرغم هذا المعجم أضاف الصوفية الى خمرياتهم ما يند عن الموروث ، فانفردوا بخمر لم تعتصر من الكرم ، ولم تغم فى دنان ، وتلك خمر لم نعهدها عند الأعشى والوليد بن يزيد وابن هرمة وأبى الهندى وأبى نواس ، مما ينبىء بأن أبا مدين قد خرج بها مخرج الرمز على المحبة المطلقة من الحدود والتعينات .

وفى هذا السياق الشديد الخصوصية يتشكل الموروث أيضا على نحو رمزى . وهذا ما نجده فى خمرية ابن الفارض المشهورة اذ يقول :

شربنا على ذكر الحبيب مدامة
سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

لها البدر كاس وهى شمس يديرها
هلال وكم يبدو اذا مزجت نجم

ولولا شذاها ما اهتديت لحانها
ولولا سناها ما تصورها الوهم

ولم يبق منها الدهر غير حشاشة
كأن خفاها فى صدور النهى كتم

ومن بين أحشاء الدنان تصاعدت
ولم يبق منها فى الحقيقة الا اسم

وكما وقعنا فى خمرية أبى مدين على معجم يضم كيفيات خاصة بهذه الخمر الرمزية ، فان هذا المعجم يتحقق فى قصيدة ابن الفارض ، فخمرته قديمة متجردة من كثافة العناصر ، لا يمسكها الوهم ولا يكيفها التصور :

يقولون لى صفها فانت بوصفها
خبير ، أجل عندى باوصافها علم

صفاء ولا ماء ، ولطف ولا هوى
ونور ولا نار ، وروح ولا جسم

وهامت بها روحى بحيث تمازجا اتـ
حادا ولا جرم تخلله جرم

فخمر ولا كرم ، وآدم لى أب
وكرم ولا خمر ، ولى أمها ام

وهكذا لم يبق من الخمر فى شعر الصوفية الا اسمها وما توحى به من نشوة قارنها الشعراء بأحوال الوجد الالهى ، مما يدل على الكيفية التى تم بواسطتها تحول الموضوع الى رمز شعرى فيه ما فى رموز الشعر من احالة موحدة بين الحسى والمثالى ، بين المادى والروحى ، بين العينى فى وقائعيته والمجرد فى تعاليه أن هذه الخمر فى طابعها الحسى المباشر تجاوز المعطى المادى الى

رصيد مثالي ينعكس على وصف الخمر بالتجرد من كثافة الأشياء ، ويتقوم بواسطة التقابل بين خمر بلا كرم وكرم بلا خمر ، وهو تقابل يمكن فهمه رمزيا بوصفه تعبيرا عن الله والعالم ، فكأنه قال : اله ولا عالم ، وعالم ولا اله ، ذلك لأن الامكان المرموز اليه بالكرم معلوم بعدمه الأصلي وليس الوجود الظاهر عليه الا وجود الحق ، وتارة لا يشهد الا الخلق باعتبار واحدية الوجود (٢٧) .

ويختم ابن الفارض خمريته بأبيات تواكب لغة الخمريين فى طابعها الحسى ، مهيبا فى رمزيته بلغة لا يكشف ظاهرها بقدر ما يغطى :

وقالوا شربت الاثم ، كلا ، وانما
شربت التى فى تركها عندى الاثم

هنيئا لأهل الدير كم سكروا بها
وما شربوا منها ولكنهم هموا

عليك بها صرفا وان شئت مزجها
فعدلك عن ظلم الحبيب هو الظلم

وفى سكرة منها ولو عمر ساعة
ترى الدهر عبدا طائعا ولك الحكم

فلا عيش فى الدنيا لمن عاش صاحيا
ومن لم يمت سكرا بها فاته الحزم

على نفسه فليبك من ضاع عمره
وليس له فيها نصيب ولا سهم

ولما كانت الخمر فى شعر الصوفية تلويحا الى معان تدور على الحب والعرفان ووصف أحوال الوجد الروحى فانها تبدو بنية رمزية فيها مافى الرموز الشعرية من انقسام متحد وانشقاق متآلف يضايف بين الحس والمعنى ويؤلف بين الكيف الحسى للصور وما يجاوزه صوب حقيقة أكثر كلية وشمولا .

ومن هذا الشعر الخمرى قول جلال الدين الرومى :

أنت ثمل وانا مجنون فمن الذى يقودنا الى المنزل
فى المدينة لا أرى شخصا صاحيا من السكر
حبيبى هلم الى الخربات حتى ترى لذة الروح
فى كل زمن شخص ثمل ، يده فى يد نجيه
والرأس معربد من ذلك الساقى بالكأس الالهية
لقد خرجت من المنزل فبادرنى هو بالسكر
وكل نظرةمنه تخبىء وراءها مئات المنازل وحدائق الورد .

قلت من أين انت أيتها النفس ؟
فهزات قائلة : شطرىماء وطين وشطرى روحوقلب
شطرى من شط المحيط والباقى الجوهرة الفريدة
فقلت لها : لم اعد أعرف قريبا لى من غريب
لقد فقدت رأسى وتاج رأسى فى منزل صاحبالخان

وفى قصيدة الرومى معجم فنى يستقى دلالاته المرموزة من الصور التى يسودها طابع المكان وطابع الحوار . أما المكان فنتمثله فى حديثه عن الخربات التى تشبه أن تكون حانات للشاربين يقبع فى كل ركن منها نديمان يتبادلان الانخاب فى حين يدور الساقى على الشرب مترعا ما فرغ من الأقداح . وقد جعل المغنى يجس أوتار عوده فتنبعث لحون تشجى الذين استخفهم الشراب. وتماثل هذه الصور من الوجهة الرمزية مجتمع المتصوفة فى الخانقاوات ، اذ يذكرونفيتواجدون ويطالعنا الحوار فى البيت الأول ، وينمو حتى يستغرقالأبيات كلها ،ويدور هذا الحوار بين ثمل ومجنون ، وكلاهما رمز على ما يسمى بانزلاق العقل فى بحران النشوة والبسط والوجد الالهى، ذلك أن الفواق والجنون حالتان يسقط بسببهما الفهم والتعقل وقانون النهار ، من أجل أن يسود وجدان الليل المفعم بالغريزة والأسرار .

وفى هذه المحاورات يلتمس السكران من الساقى ألا يدع ذرة من عقل لدىمن يعوجون الى الخربات ، وليس هذا الساقى سوى رمز المرشد المتأله الذى يدير شراب الوجد الالهى المسكر فيتجاوز بالسالكين أفق العقل والتحليل المنطقى الى وصيد الوجدان الغامر والعاطفة المشبوبة . وهذا المرشد المتأله هو شيخ الشاعر وأستاذه الروحى « شمس تبريز » .

انه يبادر تلميذه بشراب يغيبه عن الحظوظ العاجلة ، وبنظرة تخبىء مئات المنازل وحدائق الورد . ويستمر الحوار فى آخر القصيدة بين الشاعر ونفسه الآخذة فى الوجد المفضى الى الفرح والغيبة والفناء .

ويهدينا قوله فى البيت الأخير على لسان النفس لقد فقدت رأسى وتاج رأسى فى منزل صاحب الحان الى لباب الرمز الخمرى فى شعر الصوفية. اذ يرمز فقدان الرأس والتاج الذى يأتلق فوقها الى أن الصوفى لا يحقق الوجد حتى يسكر منتشيا بالله بحيث ينخنس العقل ويسيطر الوجدان بوصفه أداة وبينة ، أداة المعرفة الصوفية ،والبينة الشاهدة عليه .

واذا نحن استهدينا بلغة برجسون فى تحليل الوجد الذى عبر عنه الصوفية فى شعرهم برمز الخمر ، قلنا معه ، مهيبين بوضعية روحية ، ان النفس حين تهتز فى أعماقها بالتيار الذى يجرفها تكف عن أن تدور على ذاتها بافلاتها لحظة من القانون الذى يريد للنوع والفرد أن يحدد كل منهما الآخر دورانيا .

انها تتوقف كأن صوتا يدعوها ، ثم تستسلم للتيار يحملها ويمضى بها قدما . انها لا تدرك القوة التى تحركها ادراكا مباشرا ، ولكنها تحس بوجودها الغامض او تستشفه فى رؤية رمزية . وعند ذلك يغمرها فيض من فرح

وجد تغرق فيه ، أو بهجة تعانيها ، فتشعر أن الله حاضر وأنها فيه . لقد انبلج الصبح

فزالت المشـــكلات ، وتبـــددت الظلمات ، انه الاشراق (٢٨) ٠

وخلاصة ما يقال فى هذا البحث أن الرمزيـة التى تطالعنا فى تراث الادب الصوفى ، رمزية عرفانية ذات سياق تاريخى متميز ، تأتى للشعراء أن يعبروا عنها بأنماط أسلوبية متوارثة ، أعيد فى هذا الأدب تشـكيلها وفق البنـاء الرمزى المسقط وعلى هذا النحو صارت المرأة والطبيعـة والخمر رموزا على الاله المتجلى ووحدة الوجود المحايثة والانفراج العـاطفى الذى تتفتح عليه الروح بضرب من النشوة والوجد .

ولا يكفى أن يكون المرء عليما بما ينطوى عليه التصوف من دلالات عرفانية لكى يكون شاعـــرا صوفيا ذلك أنه بوقوفه على دقائق التصـــوف النظرية يمكن أن يكون صوفيا شاعرا ، ويبقى بعـد ذلك أن يقبس النقد تجربته الفنية بمقياس الوحدة الدينامية التى تربط بين نسق العواطف ونسق الأفكار ٠

ولا يتأتى للدارس أن يزعم أن يزعم ان الشعر الصوفى كله بسبيل هذه الوحدة ، فمنه قـــدر غير قليل غلب فيه البناء العرفانى النظرى على مقومات التعبير الفنى ، فجاء شعرا منظوما ينم عن فشل فنى حال دون تحقيق الوحدة التبادلية.

ولنا ان نتساءل الآن عن حدود التجربـــة الشعرية المعاصرة فى بعدها الصوفى ، وعما اذا كانت امتدادا لهذا التراث ، أو ابتداعا أسلوبيـا جديدا فى شكله وفى مضمونه ؟

والحق أن الشعر الصوفى الحديث لم يأخـذ شكله المكتمل الا فى أخريات هذا القرن على أيدى الشعراء الذين جددوا شكل القصيدة ، أما بواكير هذا الشعر فنجدها لدى طائفة من الرومانسيين الذين كتبوا قصائد تنتمى الى شعر الخواطــر التأملية ، عبروا فيها عن رفض ثائر أو اذعـان مستسلم أو تمرد ميتافيزيقى دفعت اليه الرغبة فى الحرية التلقائية أو قلق وتساؤل عن الغاية والمصيـر ٠ وتئول هذه الخطـرات الى جملة من المواقف ، شغل الشعر الرومانسى بالتعبير عنهـا بسبب ما فى طبيعته من غنائية تستمد مقوماتهـا من رغبة الانسان فى توكيد الذات واقتحــــام المجهول ، ومن تردده بين عظمته ونقصـــه ، بين قوته وضـعفه ، بين ما يهيب به الى السـماء وما يشده الى الأرض ٠ وفى بعض قصائد صلاح عبد الصبور وادونيس ومحمود حسن اسماعيل صياغة لرموز شعرية قد تبدو فى قراءة ثانيـــة كاشفة عن أبعاد صوفية ، وهى رموز استحدثها هؤلاء الشعراء فلم يصوغوها على غرار الرمـــوز العرفانية الموروثة ، وانمـا تشكلت هذه الرمزية الصوفية انطلاقا من هموم الانسان المعاصـــر وأزماته ، ودارت فى جوهرها على الرحلةوالاغتراب والسفر والقلق والملال والحزن الذى ينبثـــق كالينابيع الصافية التى يؤذن هدوء سطحهـــا بأعماق بعيدة ٠

ولهذا الاتجاه ما يماثله فى الشعر الأوروبى الحديث على نحو ما نجد فى قصائد أربعاء الرماد لاليوت وان بدت رموزه محددة بمفاهيم العقيـدة المسيحية ، وفى بعض أشـعار بودلير لانعدم تصوفا من نوع شديد الخصوصية قوامه تعـرية الانسان وكشف سوءته ووصمه فى مســالكه وسوء نيته ، ذلك أنه كلما زاد الاستشعاربالنقص الانسانى ، زاد الاحساس بالحاجة الى الكمال الالهى ٠

ان هذا البعد الصوفى فى بعض التجـــارب الشعرية سيظل فى كل العصـــور تعبيرا عن توق الانسان الى التوازن والغبطة والتحرر من كل ما يحول دون أن يلهب فى حقيقته ، وتزداد حاجة الشعراء الى هذا البعد كلما جثم عليه ما فى المدنية والطموح الزائف من غرور وشقاء ٠

هوامش

(١) Karl Jaspers : The origin and gool of history, trans. by Michael Bullock, London, 1953.

(٢) كولن ولسون : الشعر والصوفية ، ترجمة عمر الديراوى ، بيروت ١٩٧٢ ص ٣٠١ ٠

(٣) ابن عربى : الفتوحات المكية ط صادر بيروت ، الجزء الثانى ص ٣٠٩ ٠

(٤) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks : Literary Criticism, London, 1970, Vol. II.

(٥) Corbin : Creative imagination in the Sufism ufism of Ibn Arabi, trans, by, Ralph Monheim, London, 1969, p. 216, 217.

(٦) راجع فى هذا السياق تصـــور كارل ياسبرز K. Jaspers للغات الملو الثلاث كما عرضه ريجيس جوليفيه فى كتابه : المذاهب الوجودية من كيركجورد الى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة د٠ محمد عبد الهادى ابو ريده ، ط الدار المصريـة للتاليف والترجمة ١٩٦٦ ، ص ٢٥٧ ، ٢٧٠ ٠

(٧) د٠ محمد غنيمى هلال : الحيـاة العـاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية ١٩٦٠ ، ص ٣٣

(٨) الحياة العاطفية

(٩) هانز شيدر : الانسان الكامل فى الاســلام ، ترجمة د٠ عبد الرحمن بدوى ، ص ٥٧

(١٠) أسين بلاثيوس : ابن عربى حياته ومذهبه ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ط ١٩٦٥ ، ص ٢٤٤

(١١) أبو نصر السراج : اللمع ، تحقيق د. عبد الحليم محمود ط ١٩٦٠ وانظر أيضا عبد الرازق الكاشانى : كشف الوجوه الغر لمعانى نظم الدر ، وهو على هامش ديوان ابن الفارض بشرحى البورينى والنابلسى المطبعة الخيرية ، ١٣١٠ هـ .

(١٢) W.Y. Tindall : The Literary Symbol,

(١٣) راجع مقال مونتجومرى وات ضمن الكتاب التذكارى عن محيى الدين بن عربى ، دار الكاتب العربى ط ١٩٦٩ ومقال وات تحت عنوان : تأملات سيكولوجية فى قصيدة غنائية صوفية :
Psychological reflections on a mystical ode, p. 107-112

(١٤) ابن عربى : ذخائر الأعلاق فى شرح ترجمان الأشواق ، ط بيروت ١٣١٢ ، ص ٣ ، ٤ ، ٥

(١٥) Creative imagination, pp. 138, 139.

(١٦) Creative imagination, p. 345.

(١٧) الكتاب التذكارى فى الذكرى المئوية الثامنة لمحى الدين بن عربى – راجع فيه مقالا للدكتور زكى نجيب محمود ص ٧٣ .

(١٨) ابن عربى : فصوص الحكم ، شرح الكاشانى وبالى ، الحلبى ١٩٦٦ ، ص ٥٧ .

(١٩) أ. بنروبى : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، ط ١٩٦٧ ، ج ٢ ، ص ٣٢١ .

(٢٠) ابن عربى : الفتوحات المكية تحقيق د. عثمان يحيى ، السفر الثالث فقرات ٥٥ – ٥٧

(٢١) د. محمد غنيمى هلال : مختارات من الشعر الفارسى ، الدار القومية ٩١٦٥ وراجع أيضا فى سياق الشعر الفارسى الصوفى :
Cyprian Rice, The persian sufis, London, 1929.

(٢٢) راجع فيما يتعلق بمنظومة منطق الطير : الدكتور بديع جمعة فى ترجمته ودراسة لهذه المنظومة – ط ١ دار الرائد العربى ١٩٧٥ وانظر فيما يخص رموز الحيوان والطير فى العرفانية الصوفية ابن عربى : اصطلاحات الصوفية – وهو ضمن مجموع رسائل – ط حيدر آباد ج٢ ، والكاشانى : اصطلاحات الصوفية ، مخطوط فى مكتبة الأزهر رقم ٦٤٠٩

(٢٣) ل. ماسينيون ، ب. كراوس : أخبار الحلاج – ١٣٩٦ ، ص ٣٤ – ٣٥

(٢٤) راجع فى هذا السياق اللمع للسراج والرسالة للقشيرى وبخاصة التمييز بين السكر والغيبة الغشية وبين الذوق والشرب والرى

(٢٥) هـ. برجسون : منبعا الأخلاق والدين ، ترجمة د. سامى الدروبى ود. عبد الله عبد الدايم ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ ، ص ١٠٨ ، ٢١٩ ، ٢٤٤

(٢٦)
Short Encyclopaedia of Islam, Leiden, 1953, p. 243, 44, 45.

(٢٧) شرح النابلسى على الديوان ، ج ٢ ، ص ١٥٤ ، ١٥٦

(٢٨) منبعا الأخلاق والدين ، ص ٢٤٦